As Variações sobre um Tema Original op.29 de Alberto Nepomuceno[*]

Alberto Nepomuceno (1864-1920) viveu numa época de extrema ebulição para a história da música ocidental. Mesmo tendo sua formação acadêmica em escolas progressistas[1] e conhecendo as vanguardas de sua época, seu engajamento, embora raramente mencionado, ocorreu de forma parcial. Como conseqüência, a posteridade tem se lembrado desse compositor somente como um compositor romântico, além de ser considerado como um dos precursores do nacionalismo musical brasileiro ao institucionalizar o canto em português.

De fato, no contexto geral de suas composições, o ideal romântico é o que mais se destaca, cabendo ao ideal nacionalista somente cinco obras instrumentais[2], além das canções no idioma português. No entanto, obras como as Variações sobre um Tema Original op.29 (1902), Le Miracle de la Semence (1916/17) ou o Trio em Fá sustenido menor (1916) atestam um profundo conhecedor da estética musical francesa do início do século XX.

Com o objetivo de ilustrar um compositor engajado com uma das correntes de vanguarda de sua época, neste artigo trataremos das Variações sobre um Tema Original op.29, obra de seu período de maturidade, a qual consideramos um dos pilares do repertório pianístico moderno.

Após seis anos sem compor para piano, Nepomuceno inaugura uma fase de nítido amadurecimento na escrita para esse instrumento com duas obras de grande porte: o Tema e Variações op.28 e as Variações sobre um Tema Original op.29, compostas em 1901 e 1902 respectivamente. A diferença de concepção entre essas duas obras é gritante. Enquanto nas Variações op.28 ocorre uma homenagem à Johannes Brahms, na op.29 dá-se uma grande síntese de linguagens musicais sob a forma de variações rapsódicas.

Concebida em Petrópolis, no ano de 1902, foi estreada no Salão do Jornal do Commércio, na cidade do Rio de Janeiro, a 26 de maio de 1919, tendo

---

[*] Artigo publicado na Revista do Conservatório de Música. Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, vol.1, n.1, jan. 2001.

[1] GOLDBERG, Luiz Guilherme D. *A Linguagem Musical de Alberto Nepomuceno em suas Obras para Piano Solo*. Monografia de Mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 1998.

[2] Segundo G. Béhague em *The Beginnings of Musical Nationalism in Brazil*. 2ª ed. Detroit, Michigan: Detroit Monographs in Musicology nº1, 1977, somente o Quarteto nº3 (Brasileiro), a Série Brasileira, o Garatuja e as peças para piano Galhofeira (Quatro Peças Líricas op.13 nº4) e Brasileira seriam representativas do nacionalismo musical. Acrescentaríamos ainda as Valsas Humorísticas op.22 n^{os}. 2 e 4.

como intérprete a pianista Irene Nogueira da Gama[3]. Dedicada ao pianista Alfredo Oswald, filho do compositor e colega de docência no Instituto Nacional de Música Henrique Oswald, foi publicada por Sampaio Araújo & Cia. entre 1915 e 1925[4]. Atualmente encontra-se em fase de reedição crítica por Goldberg Edições Musicais.

É uma obra de grande complexidade estrutural e técnica. Ao ser considerada por musicólogos como uma obra de inspiração lisztiana[5], sua riqueza expressiva é simplificada drasticamente. Trata-se de uma síntese de estilos, cuja complexidade é atingida pelo uso do idioma romântico internacional e de uma linguagem moderna, como o politonalismo e a escala de tons inteiros. Assim, na mesma obra temos “homenagens” à Liszt, à Brahms, à Debussy. Pode-se afirmar que, nestas Variações, além de apresentar uma síntese de correntes estéticas, Nepomuceno aponta possibilidades para o futuro da música moderna brasileira com um idioma de colorido impressionista. Trata-se da exploração de um amplo universo musical.

Escrita em Fá sustenido maior, é formada por 11 variações. O Tema (fig.1), aparentemente simples, tratado de forma canônica, já apresenta todo o potencial da obra que está por acontecer.

fig.1

---

[3] CORRÊA, Sérgio N. A. Alberto Nepomuceno – Catálogo Geral. 2ª ed. Rio de Janeiro: Funarte/Coordenação de Música, 1996.

[4] PEQUENO, Mercedes dos Reis. *Impressão Musical no Brasil*. IN: Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular. Org. Marcos Antônio Marcondes. 2ª ed. São Paulo: Art Editora, 1998.

[5] ABREU, Maria e GUEDES, Zuleika Rosa. *O Piano na Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1992. p.81.

Sua macroestrutura, de vinte compassos, é formada por cinco frases de quatro compassos de figuração uniforme. Pode ser observado que a densidade, a amplitude e a dinâmica sonoras também são semelhantes. Pela análise da microestrutura, notou-se que cada frase, por sua vez, possui, também, uma estrutura regular subdividida em duas partes: a) um tetracorde descendente, ampliado pelo uso de terças quebradas ou pela utilização de apojaturas inferiores e b) um tetracorde ascendente. Com essa estrutura melódica, onde o Tema não apresenta uma frase longa e é formado por dois motivos, seus elementos constituintes poderão ser repetidos ou variados, transpostos ou não, disponibilizando um bom leque de possibilidades musicais. Também característico do Tema é a abundante presença de paralelismo entre as vozes da melodia. Seqüências de 3^{as}, 4^{as}, 5^{as} e 6^{as} paralelas se alternam no interior das 8^{as} paralelas da linha melódica do Tema.

O esquema harmônico apresenta um colorido modal emoldurado por frases tonais. Após a tonalidade básica, de Fá sustenido maior, ser estabelecida e reiterada (A), nos oito primeiros compassos, o abaixamento do 3^{o} e 6^{o} graus conduz, entre os compassos 9-12 (A’), à região de Fá sustenido menor. Essa seção é o início de uma instabilidade harmônica, gerada pela utilização da escala menor natural, caracterizada pela ausência da sensível, e pela utilização de uma harmonia suspensa, devido a ausência de cadências, gerando um colorido modal. A frase seguinte, alcançada por intermédio de um acorde diminuto, compassos 13-16 (A”), traz um incremento das cores modais, ao encontrar-se em Sol maior, isto é, no frígio da tônica. Nessas frases de colorido modal, a ambigüidade tonal está ancorada no pedal que, desde o início, é responsável pela manutenção da referência tonal do Tema, causando uma certa sensação de politonalismo. O retorno para Fá sustenido maior, reexpondo “A” e fechando o Tema, obtém-se pela utilização de uma simulação de sexta aumentada, na progressão de Ré maior para Fá sustenido maior, isto é, embora a sonoridade seja de um encadeamento dessa espécie, o acorde de Ré maior não apresenta a sexta aumentada.

Com essa breve análise, constata-se que o Tema destas Variações op.29 é rico em possibilidades: motivos melódicos curtos, capazes de criar mosaicos sonoros, aliados a relações harmônicas ambíguas e, por vezes, de caráter polimodal/politonal. Como se verá mais adiante, Nepomuceno soube se utilizar dessa riqueza potencial do Tema, utilizando, também, escala de tons inteiros, escala pentatônica, politonalismo, entre outras inovações.

A primeira variação (fig.2), apresenta um certo caráter rapsódico e improvisatório com cadências e uma grande progressão harmônica. Tal qual o Tema, parte de Fá sustenido maior, explorando as regiões tonais de Lá maior e Fá maior, desvendando uma das ambigüidades apresentadas no

Tema. Sua estrutura, no entanto, é expandida, apesar da condensação das frases. A melodia do Tema é apresentada distribuída entre ambas as pautas do sistema: enquanto na superior encontra-se o tetracorde descendente, caracterizado por suas terças quebradas (a), na inferior, pode-se observar o tetracorde ascendente (b), isto é, há a sobreposição dos motivos a e b. Enquanto o Tema, com 20 compassos, apresenta frases regulares de quatro compassos, nesta primeira variação, esta regularidade é abandonada logo na terceira frase por um prolongamento da sonoridade de Sol maior, neste ponto transformada em dominante, a qual conduz para Fá maior. Valendo-se de progressões cromáticas de acordes diminutos, responsáveis pelo incremento da dramaticidade da variação, retorna ao tom principal. Também colabora nesse incremento de tensão, o aumento da densidade sonora, onde as dinâmicas p-mf-ff-fff são reforçadas por acordes cada vez mais densos.

fig.2

Ao final, após a reexposição do início desta variação, Nepomuceno apresenta um elemento inesperado, o qual transmite um certo exotismo, ao utilizar uma escala pentatônica, conduzindo à próxima variação. Pode-se resumir o tratamento apresentado nesta variação como uma condensação melódica seguida de uma ampliação harmônica.

A segunda variação, em Fá sustenido menor, exposta em sua escala natural, trabalha o Tema em alternância de arpejos por movimentos contrários e acordes (fig.3). Possui uma densidade mais linear que cordal e uma dinâmica preponderante em p, apresentando um sforzando somente como apoio para início de cada frase. Harmonicamente, comporta-se da mesma forma que o Tema, exceto nas duas primeiras frases, ou seja, Fá sustenido menor natural-Sol maior (frígio)-Fá sustenido maior, mantendo as progressões sobre o pedal ostinato de tônica (Fá sustenido). De estrutura regular, com seis frases distribuídas em vinte e seis compassos, apresenta

sua última frase alongada de quatro para seis compassos, pela prolongação da fórmula cadencial. Conclui em Fá sustenido maior. O caráter modal é fortemente observado nas 4as paralelas apresentadas no motivo.

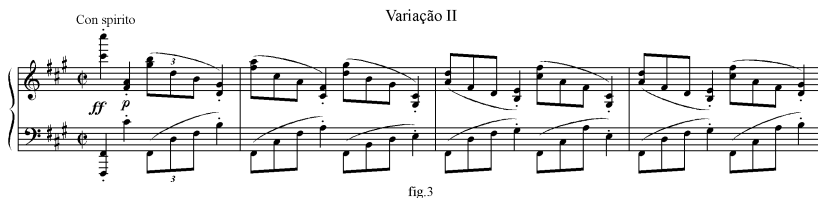
fig.3

Também em Fá sustenido menor natural, a terceira variação possui um esquema harmônico semelhante à variação enterior, ou seja, Fá sustenido menor natural-Sol maior-Fá sustenido menor natural. Essa movimentação harmônica, realiza um arco estável, o qual contrapõem-se ao movimento melódico, na reexposição tonal, onde há um grande movimento ascendente em crescendo, causando um incremento de energia. Também concorrem para a dramaticidade desta variação, o tratamento de Tema em contratempo, dividido entre os registros médio e grave, e a grande densidade cordal (fig.4).

fig.4

A variação seguinte, a quarta (fig.5), mostra um grande lirismo em um Largo espressivo, onde o Tema é apresentado em forma de melodia acompanhada, no começo por acordes em contratempo, ao final por arpejos, culminando "avec grande élévation". Após uma pequena introdução, a primeira seção, em Fá sustenido maior, com dezesseis compassos, trata o Tema como uma estrutura pergunta-resposta, concluindo em uma modulação enarmônica para Si bemol maior. A seção seguinte, baseada no motivo a, funciona como uma ponte para uma nova textura. Iniciando em Si bemol maior, progride para Lá maior e, continuando, por progressões diminutas, chega a Fá sustenido menor. A terceira seção caracteriza-se pela mudança da textura (acordes densos acompanhados por amplos arpejos), por uma grande amplitude, onde o motivo a é apresentado na tonalidade

menor de Fá sustenido, seguido do motivo b no homônimo maior, e por uma grande dinâmica. Conclui de forma suspensiva.

fig.5

Na quinta variação (fig.6), em Fá sustenido menor, o Tema é apresentado em duas frases de oito compassos, agora com os motivos a (tetracorde descendente) e b (tetracorde ascendente) variados, em desenhos de trinados e trêmolos. Observa-se que os tetracordes foram ampliados: enquanto, no Tema, o motivo a distribuía-se em dois compassos, aqui é ampliado para quatro; em relação ao motivo b, amplia-se de um para quatro compassos, além de transformar-se em pentacorde. Após esses dezesseis compassos, o motivo a é fragmentado, alternando-se com glissandos ascendentes. O desenho melódico toma uma direção cada vez mais aguda, seguindo-se o uso de glissandos ascendentes e descendentes, criando um caráter um tanto humorístico e inusitado, concluindo com uma suspensão expressiva, realizada pela interpolação de um compasso de silêncio antes da seção seguinte. Na reexposição, ocorre uma combinação entre as seções anteriores: as duas frases iniciais, onde o Tema é apresentado integralmente, são repetidas seguindo-se de um glissando ascendente, para terminar em Fá sustenido menor.

fig.6

A prioridade dos motivos do Tema é invertida na sexta variação (fig.7). Na tonalidade de Fá sustenido menor e tendo como base o motivo b, recebe um tratamento de terças, sextas e oitavas paralelas em seqüências ascendentes, causando uma mudança de densidade acentuada. Sua estrutura melódica não é regular no decorrer da variação. As primeiras frases possuem seis compassos, seguindo-se de outras com quatro e oito compassos. Harmonicamente, explora as regiões tonais de Si menor, Dó menor, Ré

bemol maior e Ré maior. A partir do compasso 250, inicia-se uma seção onde o motivo a é apresentado em seqüências cromáticas ascendentes, no registro mais grave, criando um incremento de tensão, até o final da variação. Nepomuceno torna a harmonia ambígua, centrando-a em Fá sustenido, sem a definição de modo. A resposta vem na variação seguinte, onde se vale da escrita politonal ao utilizar simultaneamente os modos menor e maior de Fá sustenido.

fig.7

A sétima variação (fig.8), começa uma série onde são utilizados procedimentos técnicos inovadores. Iniciando com um baixo ostinato, sua introdução gera um clima misterioso. Nesta variação, o Tema é apresentado no registro agudo, na tonalidade de Fá sustenido menor em sua escala natural, apoiado num baixo ostinato sempre forte, em Fá sustenido maior. É interessante notar que o Tema começa com um tratamento em aumentação, em pianíssimo, e, num crescendo gradativo ao fortíssimo, é acelerado nas proporções 2:1, 8:1, 12:1 e 16:1, sempre sobre o baixo ostinato, o que gera um incremento da densidade sonora. A utilização de 3^{as} e 4^{as} paralelas, nos motivos a e b, respectivamente, em combinação coma escala menor natural, cria um colorido fortemente modal. Conclui com o mesmo ambiente misterioso do início. Este procedimento é único em Nepomuceno.

fig.8

O caráter misterioso e fantasioso instala-se definitivamente na oitava variação (fig.9), onde Nepomuceno utiliza a escala de tons inteiros, tornando a inspiração impressionista mais evidente. Deve-se ter em mente que Nepomuceno conhecia o trabalho de Debussy desde 1894, quando assistiu a estréia mundial do Prélude à l’après midi d’un faune, obra estreada no Brasil em 1908 sob sua regência.

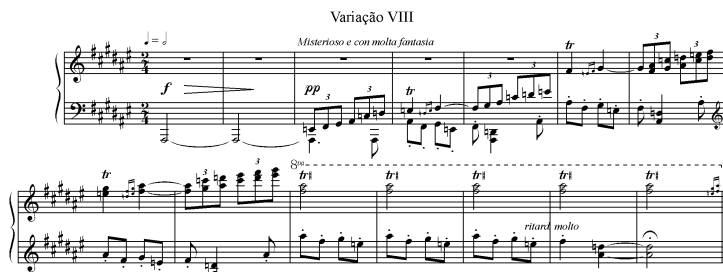



fig.9

Estruturalmente divide-se em duas seções: na primeira, o motivo a é apresentado no registro grave e, no agudo, o motivo b, transforma-se em tercinas; na segunda seção, o Tema é apresentado completo no registro mais grave, sendo acompanhado por arpejos, no registro agudo, em ppp, com articulação leggiero e em andamento assai mosso. Essa estrutura é repetida transposta um semitom acima.

A variação seguinte (fig.10), inicia com uma pequena introdução de caráter suspensivo. Com uma figuração predominantemente linear, segue-se um tratamento harmônico, baseado no motivo a, em 4as, 5as ou 6as paralelas, no registro mais agudo, sobre o Tema, no registro mais grave. As regiões tonais são definidas mais claramente no Tema, pois o acompanhamento não apresenta as resoluções diatônicas tradicionais. Devido à ausência dessas cadências, os finais de frase são observados pela diminuição de densidade, mudanças rítmicas ou acréscimo de pausas. Após a exposição do Tema na sua tonalidade principal, suas rexposições, apresentadas com a técnica da inversão, exploram as regiões tonais de Si bemol, Ré e, novamente, Fá sustenido, todas no modo maior. Essa relação de mediantes, pode servir de base a uma região de tons inteiros, o que ocorre, definitivamente, na coda que se segue, onde, através do aumento da densidade sonora, cria-se uma aceleração ao vivacissimo que se segue, na próxima variação. Salienta-se, ainda, que o trecho compreendido entre os compassos 425-427 possui um íntimo parentesco com a variação anterior (compassos 358-359 ou 383-384). Essa variação apresenta uma atmosfera de rica luminosidade.

fig.10

Após uma pequena suspensão, tem início a décima variação (fig.11). Com um movimento frenético, novamente nos deparamos com a técnica politonal/polimodal. Harmonicamente, há um jogo entre várias regiões, como Lá menor natural contra Fá sustenido maior, Dó menor natural contra Lá maior, entre outras. Segue-se uma progressão cromática até uma região dominante para, assim, voltar ao jogo Lá menor natural contra Fá sustenido maior. Essa politonalidade/modalidade pode ser vista como uma conseqüência da utilização de tratamentos tonais muito ricos: uma harmonia com notas agregadas, capaz de camuflar centros tonais, chega a uma região extremamente ambígua, devido à escala de tons inteiros e, conseqüentemente, a chegada a uma região politonal ou polimodal torna-se justificável. Mais uma vez, a economia de material é evidente, sem que, com isso, a variação perca o interesse.

Nesta variação, de atmosfera jocosa e lúdica, observa-se o parentesco do Tema com um refrão de cantiga de roda. Devemos lembrar que, em entrevista à revista A Época Teatral, do Rio de Janeiro, em 27 de dezembro de 1917, Nepomuceno já se manifestara sobre seu interesse e coleta “de uns oitenta cantos populares, e danças, ...”.

fig.11

A décima primeira e última variação é a mais complexa e extensa de todas. Pode-se afirmar que existem duas subvariações, estruturalmente bem definidas, nesta variação.
A primeira subvariação, (fig.12), apresenta um caráter brilhante e jocoso, onde um ritmo pontuado e seguido de tercinas, apoia-se sobre um baixo com apojaturas. Estruturada em frases de seis compassos, onde progride harmonicamente de Fá sustenido maior para Lá maior, tem o movimento paralelo como uma de suas características.

fig.12

A subvariação seguinte, (fig.13), de uma energia intensa e primitiva, gerada por um ostinato rítmico bem acentuado no baixo, o qual, mesmo com uma dinâmica p, possui um caráter motriz inegável, apresenta o motivo b do Tema em acordes diminutos, em contraste com o motivo a, em tríades de Dó sustenido maior e, mais adiante, de Fá maior.

fig.13

É interessante observar uma passagem de tons inteiros, derivada de XI-b, (fig.14), e que conduz a uma combinação entre as subvariações anteriores, XI-a e XI-b, culminando em uma forte suspensão de dominante de Sol maior.

fig.14

Após uma fermata estratégica, o material de XI-a, de XI-b e a passagem de tons inteiros, é novamente apresentado, embora, as duas últimas seções estejam transpostas uma quarta acima. Segue-se uma coda, onde o final da primeira variação é reexposto, fechando um ciclo. Antes do acorde conclusivo, Nepomuceno, mais uma vez, acrescenta um certo colorido com uma escala pentatônica.

Com este apanhado geral, observa-se que esta Variações sobre um Tema Original op.29 é uma das mais bem elaboradas obras para piano escritas por Nepomuceno. É importante observar que o emprego de novidades musicais não inviabilizou a utilização de técnicas já incorporadas pela tradição. O emprego de escalas tonais, modais, exóticas e suas relações, principalmente por meio de passagens cromáticas ou relações de mediante, deram um outro colorido ao “quadro musical”. Formalmente observa-se que as formas tradicionais foram, algumas vezes, preteridas por outras mais livres, onde o uso de paralelismos e estruturas melódicas curtas também colaboraram na criação de um “mosaico sonoro” bem articulado.

Conforme alertado no início deste artigo, esta obra consiste em uma síntese de estilos, de linguagens, em uma espécie de catálogo de tratamentos para elementos musicais. Embora a tradição estabeleça que Nepomuceno se manteve fiel ao romantismo musical, com este exemplo, que demonstra um profundo conhecedor das vanguardas, pode-se questionar até que ponto Nepomuceno foi, de fato, fiel a essa tradição?[6] Que influências Nepomuceno terá exercido na geração posterior? Enquanto uma profunda análise das obras de seu período de maturidade não for realizada, bem como

[6] Se tomarmos em consideração os escritos dos críticos Oscar Guanabarino e Vicenzo Cernicchiaro sobre a estética impressionista, que, respectivamente, a consideravam arte sem o belo e "arte absurda e detestável" (KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1986.), em 1918 e 1919, teremos a exata noção do caráter revolucionário desta obra de 1902.

o estudo de seus relacionamentos profissionais, corremos o risco de cair no lugar comum, do compositor romântico e precursor do nacionalismo musical brasileiro.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

ABREU, Maria e GUEDES, Zuleika Rosa. *O Piano na Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1992.

ALDWELL, Edward; SCHACHTER, Carl. *Harmony and Voice Leading*. Fortworth: Harcourt, Brace & Javanovich, 1989.

BÉHAGUE, Gerard. *The Beginnings of Musical Nationalism in Brazil*. 2ª ed. Detroit, Michigan: Detroit Monographs in Musicology nº1, 1977.

CORRÊA, Sérgio N. A. *Alberto Nepomuceno – Catálogo Geral*. Rio de Janeiro: Funarte/Coordenação de Música, 1985.

______________________. *Alberto Nepomuceno – Catálogo Geral*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Funarte/Coordenação de Música, 1996.

Enciclopédia de Música Brasileira: erudita, folclórica e popular. Org. Marcos Antônio Marcondes. 2ª ed. São Paulo: Art Editora, 1998.

GOLDBERG, Luiz Guilherme D. *A Linguagem Musical de Alberto Nepomuceno em suas Obras para Piano Solo*. Monografia de Mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 1998.

KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1986.

NEPOMUCENO, Alberto. *Variations sur un thème original op.29*. Autógrafo Manuscrito.

______________________. *Variations sur un thème original op.29*. Rio de Janeiro: Sampaio Araújo & Cia, s.d.

______________________. *Variations sur un thème original op.29*. Porto Alegre: Goldberg Edições Musicais Ltda., s.d.

PERSICHETTI, Vincent. *Twentieth Century Harmony*. London: Faber and Faber, 1961.